Jean Pol de CRUYENAERE

LECTURES PRAGMATIQUES DU TEXTE DE THÉÂTRE

« Admettons qu'on ne puisse pas lire le théâtre ; il faut bien le lire malgré tout : d'abord quand on est pris, à quelque titre que ce soit dans la pratique du théâtre ; amateurs et professionnels, spectateurs assidus, tous vont ou retournent au texte comme à une origine ou une référence. Ensuite lisent le théâtre les amateurs et les professionnels de la littérature — professeurs, élèves, étudiants — parce que les œuvres classiques françaises, du Moyen-Age au XXe siècle sont, pour une large part, théâtrales[1] ».

La lecture du texte de théâtre en classe de français constitue une activité à part entière avec ses procédures particulières d'apprentissage et ses appuis théoriques propres au genre.

Le mode de lecture proposée ici est le résultat d'une rencontre entre le texte de théâtre et un ensemble touffu de modèles descriptifs de la communication en général et de la communication verbale en particulier.

Le texte de théâtre est pris étroitement dans un réseau contextuel dense : la situation d'énonciation ; le rapport en face à face des intervenants ; la présence constante d'un récepteur caché, le public ; les déterminismes du fil de l'intrigue ; certaines conventions spécifiques ; etc. Le texte de théâtre est donc un discours, une parole circonstanciée, « vectorisée ».

Depuis une quinzaine d'années, la linguistique structurale a cessé de fournir des modèles d'analyse aux autres sciences humaines, elle s'est au contraire ouverte à l'influence de certaines de celles-ci, en particulier la psychologie et la sociologie. La prise en compte des performances des utilisateurs de la langue a infléchi profondément l'approche des mécanismes linguistiques vers la dimension pragmatique[2]. La théorie de la communication a elle aussi évolué vers une pragmatique de la communication, très influencée par les théories systémiques contemporaines.

Les chercheurs les plus renommés dans ce nouveau domaine ont vu très tôt l'intérêt du texte dialogué de fiction pour illustrer leurs thèses.

---

[1] A. UBERSFELD, *Lire le théâtre 1*, Éditions sociales, page 8.

[2] « Plus généralement, la pragmatique étudie l'utilisation du langage dans le discours, et les marques spécifiques qui, dans la langue, attestent sa vocation discursive » – *Langue française* 42.

Ainsi, Paul WATZLAWICK et ses collègues ont montré certains fonctionnements pathologiques de la communication dans *Qui a peur de Virginia Woolf* d'E. ALBEE, O. DUCROT a pris de nombreux exemples théâtraux pour illustrer sa théorie de la polyphonie, E. GOFFMAN a emprunté des éléments du lexique théâtral pour décrire la mise en scène du quotidien.

Entre théâtre et modèles communicationnels ou linguistiques récents, le « flirt » est courant ; d'où la tentation de le généraliser, le transformer en cohabitation suivie dans la lecture des textes de théâtre.

Destiné au départ à des élèves de l'enseignement secondaire, ce corpus (très éclectique puisqu'y figurent Molière, Marivaux, Musset, Beckett, Ionesco, Genet, mais aussi Feydeau, Labiche, mais encore Tardieu, Sarraute, Tchekhov, Pinter, Strauss, etc.) sera considérablement réduit et ramené à quelques topiques comme Molière, Ionesco ou Beckett.

Le temps et l'expérimentation en classe nous font défaut pour constituer un ensemble accessible à des élèves de classes primaires. Nous nous bornerons à signaler quelques pistes, quelques textes qu'il nous est arrivé de destiner à des élèves du début du secondaire dans notre pratique de formateur de régents en langue maternelle (professeurs pour le niveau des « collèges » uniquement).

Les allusions à la représentation théâtrale seront rares, mais jamais il ne faut perdre de vue que le texte théâtral fonde sa spécificité sur le fait qu'il est conçu par son auteur comme « en tension » vers sa réalisation scénique et que de nombreux indices renvoient à son énonciation « spectaculaire ».

Avant d'envisager les protocoles de lecture du texte théâtral que permettent les récentes théories de la communication et du langage, il nous semble utile de revenir brièvement sur la question très controversée du rapprochement entre la communication courante, « authentique » et le dialogue théâtral.

Il ne s'agit pas ici de redonner vigueur aux vieux mythes cratylistes en déclarant qu'« Une pièce est une conversation »[3]. Il ne s'agit pas non plus de dénier radicalement au texte de théâtre toute ressemblance avec l'échange verbal quotidien qu'il s'efforce d'ailleurs de mimer pour que « nous y croyions ». Comment dès lors rendre compte, sans être naïf quant à la nature artificielle du dialogue, de la fabrication de l'illusion qui constitue une grande part de notre plaisir de spectateur ?

Voici, en guise de réponse, un inventaire, que j'espère nuancé, des différences entre la communication « à la scène » et la communication « à la ville ».

L'enchaînement[4]

Dans la plupart des cas, le texte de théâtre raconte une histoire[5] et est donc assimilable à un récit. Ainsi, l'auteur y a notamment fragmenté la tâche habituellement impartie au narrateur, dans le roman par exemple. L'écriture théâtrale produit un texte écrit dont la caractéristique majeure est, comme le dit O. DUCROT, qu'il se présente sous la forme d'« un discours censé faire l'objet d'un choix unique, et

[3] L. JOUVET, *Témoignages sur le théâtre,* Flammarion, 1952, p 115.

[4] Ce terme est emprunté à P. LARTHOMAS.

[5] Même dans le happening, « quelque chose va se passer ».

dont la fin, par exemple, est déjà prévue par l'auteur au moment où il rédige le début »[6]. A propos de la notion de choix unique, le même auteur déclare : « Dire qu'un discours constitue un seul énoncé, c'est, inversement, supposer que le sujet parlant l'a présenté comme l'objet d'un choix unique »[7].

Comme tout texte (texture), le dialogue théâtral se présente sous la forme d'ensembles d'éléments concaténés intimement et participant tous du même projet, en quelque sorte « téléologiques »[8].

Par contre, la conversation « à la ville » est toute en ruptures, livrée aux perturbations de la communication courante.

L'enchaînement sera une notion-clé particulièrement féconde pour l'analyse du texte théâtral mais ne disqualifiera pas pour autant les outils que fournissent les recherches contemporaines sur la conversation ordinaire, sur les tours de parole, les stratégies conversationnelles, la mise en question de la « face », etc.

Le dialogue est enchaîné, aspiré par la fin de l'intrigue ; l'échange s'y organise, la parole s'y prend et se donne ; le flux est ralenti par des appartés, des tirades : autant de procédés typiques de l'adaptation des lois socio-culturelles de la communication à l'objectif de raconter une histoire illustrative d'un « vouloir-dire » de l'orateur.

Le projet didactique poursuivi trouve ici encore une occasion de se formuler : tenter la description des univers de fiction non pas par le classique biais thématique, mais, à partir de l'analyse du fonctionnement même des interactions[9] entre les personnages, mettre en évidence leurs présupposés existentiels, leurs pathologies communicationnelles, leurs places sur l'échiquier de l'intrigue, leurs projets, leurs stratégies, etc.

La question du destinataire

P. LARTHOMAS dit d'une façon concise et efficace : « Le langage dramatique est un langage surpris »[10]. Le destinataire ultime et permanent du message au théâtre, c'est évidemment le public. Cette constatation en forme de tautologie ne peut jamais être évacuée du propos tenu sur le texte théâtral. C. KERBRAT-ORRECHIONI parle d'un « trope communicationnel généralisé »[11] dans la mesure où la hiérarchie normale des niveaux de destinataires se renverse continuellement au profit d'un seul : le public caché dans l'ombre de la salle. Cette particularité de la communication théâtrale donnera lieu à des propositions didactiques transférables pour un jeune public.

---

[6] O. DUCROT, *Le dire et le dit,* Minuit, 1984, p. 176.

[7] ibidem, p. 175.

[8] Certains textes modernes sont peu enchaînés, ceux de Beckett bien sûr, mais aussi certains textes contemporains comme ceux de H. Müller par exemple.

[9] Surtout à partir du matériau verbal de l'interaction et aussi grâce aux indications concernant le matériau non verbal.

[10] P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique,* PUF, 1980, p. 299.

[11] C. KERBRAT-ORRECHIONI, « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre » – *Pratiques*, n° 41, p. 49.

Les deux grandes différences entre conversation authentique et dialogue théâtral se réécrivent synthétiquement comme suit : les mécanismes de conversation courante sont intensifiés, transformés voire même stylisés à des fins de séduction et de conviction du spectateur.

I — LE DESTINATAIRE VÉRITABLE ÉTAIT CACHÉ, IL A TOUT ENTENDU

Le schéma de la communication au théâtre proposé par C. KERBRAT-ORRECHIONI[12] est d'une remarquable clarté. Il constitue un outil déjà opératoire pour qui veut rendre compte du fonctionnement de nombreuses scènes (voir annexe). Le spectateur potentiel constitue donc le cadre constant de l'écriture dramatique. Il nous semble méthodologiquement pertinent de distinguer deux endroits du texte où le trope communicationnel exerce un rôle prépondérant sur la fabrication des dialogues : *les scènes dites d'exposition* et les *scènes* que l'on appelle du *« secret surpris »*[13] parmi lesquelles nous placerons certains *quiproquos*.

1.1. Les scènes d'exposition ou comment informer sans en avoir l'air.

Lorsqu'on arrive au sein d'un groupe d'amis au milieu d'une conversation en cours, on éprouve en général un moment de flottement. Mais, après un court instant d'écoute ou quelques questions discrètes à ceux des participants qui n'ont pas la parole, on finit par s'ajuster et par participer au flux d'échanges. Le retard d'information a été rapidement comblé grâce aussi aux composantes socio-culturelles communes très pragmatiques (on connaît un tel, on sait ce qu'il pense en général du problème dont on parle, c'est son statut professionnel qui en fait, en l'occurrence, un spécialiste de la question, etc.) du microcosme des amis et connaissances.

Il en va tout autrement lorsque, au début d'un texte de théâtre (et plus encore au « lever de rideau » d'une représentation) on fait irruption, souvent brutalement (l'histoire a déjà commencé dans ce hors-texte/hors-scène bien connu des participants à l'échange) dans un univers auquel, lecteur ou spectateur, on est étranger. Lecteur, on n'a pas la possibilité de questionner l'auteur ; spectateur, on n'a plus celle d'interrompre et de questionner les comédiens, et, sauf, dans certains cas rares à fonction parodique comme le début de **La cantatrice chauve**[14], les personnages ne me diront rien de façon explicite[15]. En effet, ils sont, dès le début, inscrits dans un univers (de fiction) familier et l'écrivain se trouve confronté à un problème para-

[12] ibidem, p. 48.

[13] Dans ces scènes, soit un personnage est caché et est le témoin indiscret d'un échange de paroles souvent décisif pour lui ; soit un ou plusieurs personnages sont déguisés ou se présentent sous un nom d'emprunt et entendent ce que jamais on ne leur dirait en face.

[14] « […] C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. »

[15] Nous ne parlerons qu'accessoirement des renseignements qu'offrent le décor (représentation) ou les didascalies (texte à ne pas dire) ainsi que le paratexte : titre, sous-titre, etc.

doxal de « double circuit énonciatif » : renseigner les spectateurs, grâce à des informations apparemment destinées aux personnages, qui n'en ont guère besoin !

Dans *George Dandin*, c'est au monologue que Molière recourt pour faire rattraper au public le retard de connaissance du contenu référentiel. Ceci complique la situation initiale ! Quel est le statut du monologue au théâtre ? En général, le soliloque, dans la vie quotidienne, est souvent assimilé à la parole pathologique, délirante. A moins que l'individu qui la profère soit sous le coup d'une émotion violente. C'est le cas du monologue de George Dandin qui a la forme d'une lamentation sur son sort. Ce procédé reviendra d'ailleurs souvent au cours de la pièce et constituera un élément important de sa structure et de son rythme (I, 9 ; II, 8, 13 ; III, 15).

« In medias res », Dandin nous apprend qu'il a épousé (mon mariage) une « femme Demoiselle » dans le désir de s'élever socialement (…s'allier comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme…) et qu'il s'en mord les doigts parce que sa femme le traite de haut malgré toute sa fortune (riche comme je suis).

Dandin parle tantôt à la première personne du singulier (j'aurais mieux fait), tantôt à la troisième du pluriel (une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition). De cette alternance entre les considérations générales et particulières, le lecteur peut inférer que Dandin situe son problème à travers une sorte de conscience de classe. Le mariage est donc inscrit d'entrée de jeu dans une dimension socio-culturelle[16].

Rien (si ce n'est le sous-titre « Le mari confondu ») au début de la pièce ne laisse entendre explicitement que la compétition se situera surtout sur le plan de la jalousie et du cocuage. Mais tous les lecteurs auront cependant franchi le pas et imaginé la situation du conflit mari-amant à partir d'énoncés du type : s'offense de porter mon nom, et pense qu'avec tout mon bien, je n'ai pas assez acheté la qualité de son mari. La tradition littéraire (française en particulier) a si largement contribué à vulgariser les thèmes du mari trompé que le lecteur peut facilement les voir se profiler ici.

D'autre part, l'approche ethnométhodologique de la communication courante (du type échange en face à face) définit celle-ci comme inscrite dans des scénarios socio-culturels préétablis, des « scripts »[17]. Celui des discours sur le couple et l'infidélité est fort répandu.

Molière a cependant l'habitude d'utiliser le dialogue dans les scènes d'exposition. Ainsi, par exemple, le « Allons Flipote » du *Tartuffe* est l'ouverture la plus résolue et elle donne d'emblée une indication de tempo[18]. *Les femmes savantes* s'ouvre sur une exclamation d'Armande qui nous plonge au cœur du débat de l'émancipation féminine. *L'Avare* est également lancé sur un « Quoi ? ». *Le malade*

[16] Le lecteur professionnel que fut PLANCHON a pu concevoir une mise en scène qui mettait cet aspect en lumière.

[17] Citons notamment C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin *Langage et communications sociales,* Hatier, 1981 ; E. Goffman, *Les rites d'interaction,* Minuit, 1975.

[18] Rythme sur lequel il convient de jouer un texte (ici une sorte d'allegro vivace).

imaginaire s'ouvre par un monologue faussement référentiel : les comptes d'Argan ne sont que prétexte à parler des allées et venues des médecins et autres apothicaires.

Bref, un travail intéressant peut être proposé aux élèves (en groupes ?) : décrire les différentes méthodes de Molière pour faire commencer une action. Ceci pourrait d'ailleurs s'accompagner d'une information concernant la situation de réception du public au XVII[e] siècle[19]. Distrait par une salle animée et éclairée, le spectateur devait être « pris » dès les premières répliques d'où ces entrées menées « tambour battant ». Souvent, chez Molière, les « situations conflictuelles, en favorisant l'alternance des phases de tension et de détente, ont pour effet de dynamiser le dialogue et de donner ainsi une bonne impulsion de départ à la scène »[20].

La seconde scène voire les suivantes peuvent être incluses dans l'exposition. Souvent, comme dans le récit de type romanesque, l'écrivain utilise le stratagème de l'observateur nouveau[21] qui arrive dans l'univers de l'œuvre et à qui il faut expliquer et décrire la situation. Ici, Molière détourne la méthode par un quiproquo autour du personnage de Dandin lui-même (I, 2), quiproquo qui lui servira à travers toute la pièce pour informer le mari et renforcer sa jalousie, moteur de l'action. Lubin va en effet informer Dandin de l'état d'avancement du « siège » d'Angélique par Clitandre parce qu'il ne connaît pas le mari et le prend pour un étranger. Grâce aux deux premières scènes, le public est doublement informé : Dandin est malheureux en ménage et Clitandre courtise sa femme avec succès. Lubin, lui, en sait déjà moins que nous (il ne connaît pas Dandin) pour notre plus grand plaisir.

L'enseignant de classes primaires pourrait parcourir avec ses élèves les « ouvertures » de *L'avare*, de *Le Bourgeois gentilhomme*, de *Les Fourberies de Scapin*, de *Le malade imaginaire* et de nombreuses farces en un acte comme *Le médecin volant*, par exemple.

Un grand absent au début de *Le Roi se meurt* d'IONESCO : le roi.

Début classique des personnages secondaires qui évoquent le héros en l'attendant. L'environnement (un royaume de conte de fées rempli d'anachronismes) se défait, se dégrade dangereusement (Il y en a de la poussière. Et des mégots… Il fait froid… Il y a une fissure dans le mur, etc.).

Une phrase retient notre attention : « Le soleil est en retard. J'ai pourtant entendu le roi lui donner l'ordre d'apparaître ». Cette phrase sous-entend que le soleil n'obéit plus au roi (le présupposé pragmatique étant : le roi commande d'habitude au soleil). « Le contenu sous-entendu est l'objet d'un acte de communication, et cet acte s'accomplit au moyen de la reconnaissance par l'auditeur de l'intention que le locuteur a de l'accomplir »[22].

---

[19] Cf. notamment D. Bablet, *Les lieux scéniques,* CNRS.
[20] G. CONESA, *Le dialogue moliéresque,* PUF, p. 184.
[21] Par exemple dans *Germinal* de E. Zola.
[22] F. RECANATI « Insinuation et sous-entendu » – *Communications* 30, p. 102.

La reine Marguerite a parfaitement compris (pour nous lecteurs), elle ajoute : « Tiens ! Le soleil n'écoute déjà plus ! ». De façon biaisée, le lecteur apprend le déclin du roi, information unique et capitale pour l'ouverture de la « cérémonie ».

1.2. Les scènes du secret surpris.

« Que de témoins indiscrets sur la scène classique, que d'intrus dissimulés sous la table, déguisés en statue, tapis dans le petit cabinet ou quelque autre de ce Goffman appelle les « zones d'aguet » ! Que d'obsessions précautionneuses aussi, que de soins pour vérifier que l'on n'est pas espionné, et qu'il n'y a personne dans ces petits endroits pour surprendre les précieux secrets[23] ».

Molière utilise souvent ces procédés et la plus célèbre occurrence est certes la scène 5 de l'acte II de *Tartuffe*, nous ne nous y attardons pas. *George Dandin* offre une scène de ce genre (II, 3). En se dérobant au regard de Dandin mais en se montrant à Angélique, Clitandre se constitue destinataire véritable des signes non verbaux de la jeune femme. Les remarques de Dandin à son épouse s'expliquent donc comme une réaction à ses gestes. (» Laissez là votre révérence […] il ne faut point lever les épaules […] hochez la tête […] faire la grimace »).

Cependant, on peut se dissimuler autrement qu'en se mettant sous la table ou dans l'armoire de la chambre à coucher (vaudeville). Chaque fois qu'un personnage croit s'adresser à un interlocuteur x alors qu'il s'agit d'un intervenant y et que la supercherie, quelle que soit sa forme (déguisement, quiproquo,…), est connue du public, on peut considérer qu'un trope communicationnel est à l'œuvre. Cet élargissement de la notion de « secret surpris » nous permet de relire les textes et d'y trouver un nombre impressionnant de cas où le texte à dire est déterminé par le fait que le public sait que tel personnage sait que tel autre ne sait pas ou encore que le public sait que tel personnage ne sait pas que tel autre sait qu'il sait, etc..

Lubin, le valet de Clitandre, se méprenant sur la personne de Dandin (I, 2 ; II, 7), va, par deux fois, l'informer des résultats de la stratégie amoureuse déployée par son maître auprès d'Angélique. Les apartés furieux de Dandin (Ah ! Coquine de servante ! […] Ah ! Pendarde de femme !) s'adressent au public dont il est le malheureux délégué sur scène. A la scène 6 de l'acte I, Angélique va adresser (à mots couverts) un encouragement à Clitandre en feignant de lui interdire les étapes galantes d'une cour qui lui est prétendument insupportable. C'est un mécanisme comparable à celui de l'anti-phrase mais plutôt l'anti-énoncé pragmatique car c'est grâce au contexte de l'intrigue amoureuse posé dès la scène 2 par Lubin que l'on peut lire chez Angélique le contraire de l'honnête protestation de l'épouse fidèle.

« …. essayez un peu, par plaisir, à m'envoyer des ambassades, à m'écrire secrètement de petits billets doux, à épier les moments que mon mari n'y sera pas… » : la complaisance dans le détail informe le destinataire Clitandre (et aussi le spectateur) qu'il sera bien reçu s'il pousse plus avant. Les avertissements sévères de l'épouse sourcilleuse camouflent à peine les invites amoureuses de la jeune femme délaissée.

[23] C. KERBRAT-ORRECHIONI, op. cit., p. 49.

A la scène 10 de l'acte II, Angélique utilise encore le procédé mais dans sa version spectaculaire, si l'on peut dire ; elle conspue à haute voix (pour que Dandin et surtout ses parents entendent comment elle traite les galants importuns) un amant dont elle accepte à voix basse les hommages. Le public reçoit ces paroles de reproche dans le réseau complexe d'une triple énonciation : elle destine son discours à ses parents pour leur édification, nous savons que ça marchera (cf. acte I) ; elle ne se fait pas d'illusion sur la crédulité de Dandin, ses paroles sont donc doublement cruelles (elle dit en quelque sorte à Dandin qu'elle se moque de son chagrin du moment qu'elle obtient la caution de ses parents et elle finit par lui donner des coups de bâton) et enfin elle s'adresse à Clitandre (et à nous qui en savons autant que lui) dans un doux et amoureux message concerté. Nous savons qu'elle sait que ses parents ne savent pas, nous savons qu'elle sait que Dandin sait, nous savons qu'elle sait que Clitandre sait qu'elle sait. Génial Molière qui sait aussi que nous savons… etc. lorsqu'il place dans la bouche d'Angélique une réplique aussi rouée que : « Si mon père savait cela, il vous apprendrait bien à tenter de ces entreprises, mais une honnête femme n'aime point les éclats, je n'ai garde de rien lui dire… » (Cf. quelques procédures didactiques à adapter à votre public, en annexes B et C).

II — LA DIDASCALIE, MODE D'EMPLOI

La didascalie est un « rappel constant du mime théâtral, des acteurs, de leur déguisement et de leur aire de jeu, de tout ce que l'on a coutume d'appeler la mise en scène, mise en scène qui n'existe qu'au stade de potentialité »[24].

L'exercice qui consiste à demander à des élèves d'imaginer, de dessiner des espaces scéniques, de « créer » des idées de costumes, etc, n'est pas si vain que certains pourraient le croire. C'est l'occasion de concrétiser et d'affiner un imaginaire que la didascalie sollicite. Citons J. LAILLOU-SAVONA : « on pourrait affirmer aussi que les lecteurs-praticiens passent obligatoirement par une construction fictive de la lecture des lecteurs-spectateurs, lecture qui est jalonnée de vides, d'attentes et de désirs. Il semble donc que dans ce circuit complexe des deux types de lecture, que nous avons évoqué ici, la notion de coopération collective qui est indispensable à la lecture spécialisée, se trouve aussi présente dans la lecture sauvage et soi-disant individuelle du lecteur-spectateur[25] ».

Dire, c'est faire coïncider la parole avec le monde, « l'état psychologique impliqué est la croyance »[26].

Mais, au théâtre, le monde est fictionnel (non réel, non sérieux) et l'important n'est pas de fonder la vérité mais la cohérence de la fable ! L'auteur fait donc semblant de poser des actes de langage qui ne garantissent pas la vérité du texte qui est dit par les personnages mais qui n'en sont pas moins des actes illocutoi-

[24] J. LAILLOU SAVONA « La didascalie comme acte de parole » – in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Brèches, Hurtebise, hmh, 1985, p. 238.

[25] ibidem, p. 243.

[26] ibidem, p. 234.

res puisque « faire semblant est un verbe qui contient intrinsèquement le concept d'intention puisqu'on ne peut pas dire vraiment qu'on fait semblant de dire quelque chose sans avoir l'intention de faire semblant de le faire […] Le faire semblant est donc ici un acte intentionnel raffiné qui se distingue hautement du simple mensonge »[27]. En fixant le lieu, le temps, les accessoires de l'action théâtrale, l'auteur fait semblant de se référer à un univers réel, qui existe et dans lequel les comédiens font semblant de promettre, de déclarer, d'ordonner, etc., comme si c'était vrai, sérieux. Lire les didascalies, c'est donc, en quelque sorte, prendre connaissance de la mise en cohérence de la parole par la mise en situation de cette parole.

Dans ***Le Roi se meurt***, la salle du trône « vaguement délabrée », « vaguement gothique » est percée d'une fenêtre « ogivale » et placée sous la surveillance d'un « vieux garde ». On entend une musique d'ouverture « dérisoirement royale ». On imagine aisément un univers marqué par le délabrement, la dérision, un lieu habituellement réservé à la pompe, aux fastes des cours médiévales (gothique, ogivale) mais aujourd'hui (?) dégradé par on ne sait quel fléau. Aucune indication géographique, un lieu neutre, polyvalent, ouvert.

Le roi traverse cet espace « d'un pas assez vif ». Est-ce là la démarche royale que réclament les musiques inspirées de Lully (musique imitée d'après les levers du roi du XVII^{e}) ? En tout cas, les attributs de la royauté sont bien là (manteau de pourpre, couronne sur la tête, sceptre en main). Le médecin du roi fait une fausse entrée distraite… C'est Tournesol ! « Le garde souffle dans ses mains pour les réchauffer, il a l'air fatigué » et confirme ainsi notre impression de délabrement. (Il fait froid). Le manteau de Marguerite n'est pas très frais.

Impression générale après quelques pages : un monde marqué par deux tendances contradictoires : la pompe royale, l'usure.

- *Juliette* : Je n'ai pas eu le temps de nettoyer le living-room.
- *Marguerite* : Ce n'est pas un living-room. C'est la salle du trône.
- *Juliette* : Bon, la salle du trône, si sa Majesté le veut. Je n'ai pas eu le temps de nettoyer le living-room.

Ce dialogue de sourds « prend » entre les personnages parce qu'il se profère dans le cadre de la royauté (pompe) promise à la déchéance de l'agonie et de la mort (usure).

Voici quelques exercices concrets à proposer à la classe :

1. Réécrire, sous la forme de dialogue théâtral, une séquence romanesque, un texte publicitaire, une fable, un conte, etc, en introduisant des didascalies adéquates et conformes au texte de départ.

2. Réécrire, sous forme narrative, le début d'une pièce (le début est un endroit stratégiquement important).

3. Insérer des didascalies intersticielles dans les répliques du texte à dire (conservé tel quel), observer les changements de ton, les effets éventuellement parodiques.

---

[27] J. LAILLOU SAVONA « La didascalie comme acte de parole » – in : *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Brèches, Hurtebise, hmh, p. 234,235.

4. En prenant comme point de départ les différentes didascalies (liminaires et intermédiaires surtout), dessiner (en groupes de 3 ou 4) un schéma de dispositif scénique, faire une description précise des accessoires, des matières utilisées, des costumes (couleurs, formes, matières, etc..) et en rendre compte devant la classe en articulant son projet aux textes didascalique et dialogique.

L'enseignant de classes primaires pourra travailler à partir de textes, de récits de littérature de jeunesse dont les dialogues sont souvent presque déjà « écrits ».

III — LA « FACE » ET LES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES

Dès le début de son livre ***Les Rites d'interaction***, E. GOFFMAN s'interroge en ces termes : « De quel modèle minimal avons-nous besoin pour prévoir les directives le long desquelles un individu, en tant qu'interactant, agira efficacement, ou bien s'effondrera ? »[28].

Le modèle descriptif qu'il s'empresse d'élaborer se centre sur la notion de « face » qu'il emprunte à la culture chinoise (cf. l'expression « ne pas perdre la face » ou « sauver la face »). « On peut définir le terme de face comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier »[29]. Autrement dit, la face est la bonne image de soi que l'on veut donner aux autres dans les relations en public[30], capital souvent durement acquis et que l'on doit protéger à tout prix aussi bien pour soi que pour l'autre. Chacun entreprend donc, selon GOFFMAN, des figurations (face-work) pour garder, faire garder la face. Chaque interactant fait de même et on peut affirmer que prendre sa part de figuration, pour soi et les autres, c'est s'intégrer socialement. La vie sociale, les relations interpersonnelles sont ainsi régies par des règles de conduite que l'on se donne à soi et qu'on attend que les autres observent. Ces règles peuvent être symétriques ou asymétriques (si le patron reçoit son subordonné avec les pieds sur le bureau, celui-ci n'est pas pour autant autorisé à faire de même), substantielles (des lois morales comme ne pas voler, ne pas tuer) ou cérémonielles (qui concernent l'étiquette, comme par exemple, rendre les cadeaux, se saluer, etc.).

Dans le théâtre de Molière, nombre de personnages agissent, parlent pour ne pas perdre la face. On voit bien l'intérêt d'aborder sous cet angle des personnages comme Monsieur Jourdain ; Bélise, Armande et Philaminte ; Oronte ; etc.. Dans *George Dandin,* les Sotenville (comme leur nom l'indique) sont préoccupés avant tout de faire en public l'impression qui correspond à leur rang. Chacune de leurs apparitions donne lieu à une représentation dans la représentation.

---

[28] E. GOFFMAN, op. cit., p. 8.
[29] ibidem, p. 9.
[30] Dans l'intimité, je peux abandonner la figuration.

Pour mieux rendre compte de ces scènes, GOFFMAN nous offre, dans son ouvrage *La Mise en scène du quotidien*[31], d'autres outils intéressants. Dans la vie courante, selon notre auteur, il nous arrive souvent de détourner une activité quelconque (écouter le professeur) et de l'orienter vers la communication (donner au professeur l'impression qu'on l'écoute).

Nous donnons, devant un « public », une représentation de nous-mêmes qui illustre très souvent les valeurs sociales officiellement reconnues. Ainsi quelqu'un peut dépenser de l'argent pour se procurer des objets utiles ou futiles mais il peut aussi dépenser (et peut-être surtout, dans certains contextes) pour montrer aux témoins (vendeur, autres clients, société) qu'il a de l'argent. Etre réellement un certain type de personne, ce n'est pas se borner à posséder les qualités requises, c'est aussi adopter les normes de conduite et d'apparence du groupe social dont relève ce type de personne.

Les Sotenville « en mettent plein la vue » à Dandin, le rituel de l'échange est tout à fait asymétrique : « Apprenez qu'il n'est pas respectueux d'appeler les gens par leur nom, et qu'à ceux qui sont au-dessus de nous il faut dire "Monsieur" tout court » (I, 4). Dandin maintenu durant toute la pièce dans un statut d'inférieur cherche lui aussi à ne pas perdre la face auprès du public qui le légitime (ses beaux-parents) et sa jalousie passe nettement au second plan quand, par deux fois (II, III) il s'efforce d'amener ses beaux-parents à être témoins de sa déconvenue conjugale. Certaines mises en scène ont été jusqu'à faire de lui un mari complaisant dont l'objectif est de discréditer sa femme devant les gens qui la lui ont « vendue ». Le paysan âpre au gain réclame son dû : « Je vous dis que je suis mal satisfait de mon mariage » (I, 4). La scène d'excuses à Clitandre (I, 8) présente la structure caractéristique de l'échange réparateur lorsqu'on a perdu la face ou qu'on a été menacé de la perdre.

Première étape : Clitandre fait remarquer le manquement à Monsieur de Sotenville (son rang lui interdit de réclamer réparation à un paysan comme Dandin), c'est la sommation qui manifeste le désir de retourner à l'ordre rituel. (« Monsieur, vous voyez comme j'ai été faussement accusé. Vous êtes homme qui savez les maximes du point d'honneur, et je vous demande raison de l'affront qui m'a été fait »).

Deuxième étape : on offre à l'offenseur une chance de se racheter. Ici, Monsieur de Sotenville ordonne à son gendre de demander pardon et Dandin s'exécute avec une certaine réticence. L'offenseur offre en compensation une humiliation à laquelle il ne consentirait jamais en dehors du contexte de réparation.

Troisième étape : l'acceptation de l'offensé (« Monsieur, […] je ne songe plus à ce qui s'est passé. »)

Quatrième et dernière étape : l'offenseur manifeste de la gratitude pour celui qui a bien voulu lui pardonner. Dandin n'en est pas capable. Soit, c'est au-dessus de ses forces, soit il n'a plus la parole dans une question d'honneur entre gentilhommes. C'est effectivement Monsieur de Sotenville qui remercie : « Je vous baise les

[31] E. GOFFMAN *La mise en scène du quotidien,* Minuit, 1973.

mains » et qui offre même réparation : « et quand il vous plaira, je vous donnerai le divertissement de courre un lièvre ».

Cette sorte de grille souple peut devenir un précieux auxiliaire dans l'explication de la structure interactive de nombreuses scènes. Que d'outrages, que de menaces, que de médisances… pour lesquels tel ou tel personnage demande réparation !

Le Roi se meurt de IONESCO est une cérémonie-spectacle dont la reine Marguerite est l'ordonnatrice. L'agonie d'un roi est un événement public qui a lieu dans la zone antérieure et exige donc une certaine tenue[32]. La reine Marguerite veillera à ce que tout se passe dans la dignité. « C'est l'annonciatrice incorruptible, sans illusions sur la fausse magie des mots consolateurs et des offices d'espérance. […] Elle a la rigueur de l'inéluctable et maintient l'ordre rituel. »[33] La zone postérieure est disqualifiée par l'imminence de la fin. La reine Marie en est la « dame de cœur », sensuelle et maternelle à la fois. (« Tu iras là où tu étais avant de naître. N'aie pas peur […] si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe ».) Le roi Bérenger concrétise toutes les virtualités de l'homme qui meurt sous les éclairages crus, loin de sa source et de l'intimité de la femme mère et amante.

Avec les jeunes élèves, on pourrait illustrer ces problèmes de face et de territoires à travers quelques planches de bande dessinée comme celle-ci par exemple (voir en annexe « Écriture » de C. BRETECHER).

IV — LA CONVERSATION (« COMMUNIVERSATION THÉÂTRALE »)

« Jusqu'au XVIII[e] siècle, « converser » signifiait aussi bien « demeurer, vivre quelque part », et que plus précisément encore « conversation » désignait jusqu'au début du XVI[e] siècle « relation », « rapport » et enfin « genre de vie », ce tracé du mot dans la parole des hommes, par lequel ceux-ci la désignaient, montre avec assez d'évidence ce que parler « engage » et incline à concevoir l'énonciation comme séjour du sujet dans la langue, installation parfois voyageuse, occupation toujours provisoire, l'aménagement du sens n'étant jamais que l'effet second d'un emménagement du sujet dans le discours[34] ».

Les recherches actuelles dans le domaine qu'il convient d'appeler la « pragmatique conversationnelle » constituent indéniablement le « cratère actif » de l'irruption de la pragmatique de la communication dans le champ des sciences du langage.

---

[32] Pour GOFFMAN, la zone dite antérieure est constituée par tous les endroits et situations où l'on accentue un ensemble de faits pour assurer la représentation liée à la face. La zone postérieure, c'est les lieux et situations où l'on peut contredire l'impression produite par la représentation de soi, la zone où l'on peut abandonner la face parce que le « public » n'est pas là.

[33] B. GROS, *Le Roi se meurt, Ionesco,* Profil d'une œuvre, n° 32, Hatier.

[34] F. BERTHET « Éléments de conversation » – *Communications* 30, p. 11O.

Les lectures auxquelles mènent les études systématiques du dialogue théâtral nous semblent destinées à un public plus âgé et nous ne les aborderons pas ici. Sachez cependant qu'elles sont très fécondes.

Ainsi, une composante théorique importante mérite malgré tout qu'on s'y attarde un moment : ***les tours de parole***.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la conversation courante n'est pas un flux informel d'actes de parole disparates. Les travaux de H. SACKS, E. SCHEGLOFF et G. JEFFERSON[35] relayés en langue française par C. BACHMANN, LINDENFELD et J. SIMONIN[36] ont mis en évidence un ensemble de règles d'organisation des conversations authentiques : les tours de paroles.

« Les conversations présentent une structure duelle, selon laquelle un seul partenaire parle à la fois ; les prises de parole (turn-taking) désignent ce mécanisme d'alternance qui fait succéder les tours. Le tour de parole est donc l'unité fondamentale qui sert à construire une conversation[37] ».

Cette unité n'est pas seulement linguistique mais interactionnelle car elle englobe aussi le non verbal. Comment prend-on la parole ? Quand ? A quels indices le locuteur peut-il sentir que son tour est venu ? A voir le subtil ballet auquel chacun participe dans sa vie quotidienne, à voir la facilité avec laquelle chacun « taille une bavette » avec n'importe quel individu à condition qu'il parle la même langue, ces questions semblent concrètement résolues par un savoir implicite, une sorte de compétence conversationnelle. En effet, nos auteurs montrent qu'il existe dans le mouvement de notre « parlerie » des places transitionnelles que notre interlocuteur reconnaît comme autant de « bretelles d'accès » à la voie orale. Si je dis à quelqu'un : « Heu…* j'voudrais vous d'mander…* Combien vous faites au cent avec votre voiture ?*, mon interlocuteur a trois occasions d'intervenir pour répondre soit « Vous désirez me parler ? », soit « Quoi ? » ou encore « 160 ». Prendre la parole suppose donc que l'on écoute l'autre ne fût-ce que pour repérer dans son discours des « trous » où l'on pourra glisser ses répliques.

Si l'on relit attentivement toutes les scènes où Dandin se trouve dans la zone antérieure, face à d'autres personnages comme Clitandre, les Sotenville, Angélique (I, 4, 8 ; II, 3, 4, 9, 10 ; III, 12, 13, 14), on se rend compte (les occurrences sont vraiment très nombreuses) que les interlocuteurs prennent souvent le tour de Dandin en l'interrompant. L'interruption se produit plus couramment soit après le sujet, soit après le prédicat alors que la phrase n'est pas encore terminée. En général, en position face à face, les répliques de Dandin sont très courtes, son tour est sans cesse restreint par la parole d'autrui. Un seul cas de tirade dans le texte à dire de Dandin : la scène 8 de l'acte III lorsque, à la fenêtre, il nargue sa femme qu'il a « enfermée » dehors.

---

[35] H. SACKS, E. SCHEGLOFF, G. JEFFERSON « A simplest systematics for the organisation of turn-taking for conversation » – *Language* 50, 1974.

[36] op. cit.

[37] ibidem, p. 142.

La prise de parole ne lui est guère plus facile face aux domestiques. Claudine fait chorum avec sa maîtresse et Colin, son valet très peu dégourdi, joue à cache-cache dans une curieuse scène burlesque qui se déroule dans la nuit et donne lieu à des bousculades, des exclamations, des explications laborieuses (III, 4).

Dandin se réfugie donc dans l'aparté et surtout dans le monologue. Au cours de six longs monologues, Dandin peut enfin aller jusqu'au bout de son intention de parole, plus personne ne peut lui prendre le tour mais, hélas, plus personne ne peut l'entendre.

Déjà exclu de l'idiome de la noblesse, George Dandin est aussi interdit de parole en public et sombre dans le soliloque amer.

L'enseignant pourrait concevoir l'exercice suivant en l'adaptant au niveau de ses élèves :

« En vous référant aux différents signes de ponctuation (les points de suspension surtout) et aux didascalies, repérez les répliques interrompues et celles qui ne le sont pas (« Hein ! », « N'est-ce pas ? » ou fin de phrase complète).

Utilisez éventuellement des enregistrements sonores de représentations de la pièce (intonations caractéristiques des fins de propositions, allongement de la syllabe initiale). Que concluez-vous quant au rapport de force entre ceux qui ne sont pas interrompus et les autres ? »

V — DISTANCES ET TERRITOIRES

Toute la lecture du texte littéraire fait appel à l'imagination, c'est-à-dire à la faculté de mettre en images. Un roman nous tomberait des mains si nous ne pouvions construire mentalement son espace fictif à travers les descriptions, les portraits, les indices spatiaux plus cachés. Plus que tout autre genre, le texte de théâtre invite à la lecture/mise en espace, aussi indispensable pour le lecteur amateur que pour le praticien spécialiste.

Les didascalies décrivent des dispositifs scéniques, des éléments de décor et aussi des déplacements, des postures de personnages, des distances (« venant plus près », « s' éloignant », « la prenant dans ses bras »…. etc.). Leur fonction injonctive est claire, explicite, nous en avons parlé plus haut.

Mais les interactions ne seraient qu'imparfaitement « lues » si l'on négligeait leur dimension non verbale. Abordons ici une catégorie du langage analogique (par opposition au texte, langage digital) au théâtre : la distance interpersonnelle dans le contexte du « territoire ».

E.T. HALL, dans son ouvrage très original, *La Dimension cachée*, a baptisé cette composante de l'interaction quotidienne : la *proxémie*[38]. Il affirme notamment que « la distance choisie dépend des rapports interindividuels, des sentiments et activités des individus concernés »[39].

[38] E.T. HALL *La Dimension cachée,* Le Seuil, p. 13.
[39] Ibidem, p. 158.

S'inspirant (tout comme HALL) des travaux des éthologues, E. GOFFMAN a bâti une typologie des espaces utilisés dans la relation en public : les territoires fixes (ma maison, mon champ, ma cour), les réserves situationnelles (une table réservée au restaurant, une place d'avion) et les réserves égocentriques (un sac à main, une poche, un verre). Les différentes interactions sont décrites « géographiquement » comme des violations de l'espace réservé, comme des accès autorisés ou des offenses territoriales.

Il serait inopportun de se priver de cette nouvelle perspective pragmatique dans l'approche d'un texte dont on sait qu'il attend la mise en voix, la « mise en corps » dans un espace particulier (à la fois fabulaire et scénique), dans un vaste possible de figures posturales, de l'étreinte la plus étroite aux mises à distance les plus déchirantes. Et tout lecteur/spectateur avoue, dans le mouvement de projection et d'identification, que l'absolu du bonheur, c'est bien sûr l'intimité, métaphore de la fusion originelle.

Que de cris du corps dans le texte de théâtre !

« Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface. »
Le Cid, III, 6.

Que de territoires convoités !

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir ».
Le Tartuffe, III, 2.

Que de violations d'espaces interdits !

« Où prends-tu cette audace et ce nouvel orgueil
De paraître en ces lieux que tu remplis de deuil ? »
Le Cid, III, 1.

« Ce n'est pas civil, d'aller voir un homme que vous avez tué. »
Dom Juan, III, 5.

Lubin et Claudine (George Dandin, II, 1) se lutinent joliment dans une scène d'attente. Les répliques du jeune serviteur miment les propos amoureux de son maître Clitandre (auprès d'Angélique), mais à la façon plus appuyée, plus directement sensuelle des amours populaires :

« *Qu'est-ce qui te coûterait de me laisser un peu faire ? […] Un petit baiser seulement, en rabattant sur notre mariage.* »

Dans le territoire moral des gens de la noblesse (où Dandin ne pénètrera jamais), les épanchements prennent l'allure d'un cérémonieux protocole :

« *Embrasse-moi ma fille. Las ! Je pleure de joie et reconnais mon sang aux choses que tu viens de faire* ». (II, 2).

Dandin, lui, on s'en doute, n'a pas droit à ces égards, d'autant plus qu'Angélique l'a accusé d'ivrognerie :

« *Retirez-vous, vous puez le vin à plein nez. […] Fi ! ne m'approchez pas, votre haleine est empestée. […] Retirez-vous, vous dis-je, on ne peut vous souffrir. […] Parlez de loin si vous voulez.* » (III, 12).

Angélique a des mots terribles qui relèvent du lexique spatial :

« *Je vous déclare que mon dessein n'est pas […] de m'enterrer toute vive dans un mari.* » (II, 4).

La maison du propriétaire terrien Dandin est un territoire fixe et sa femme « fait partie des meubles ». Deux violations lui sont insupportables : qu'on vienne la voir chez lui (il observe par le trou de la serrure ; II, 8) ou qu'elle abandonne le domicile conjugal pour courir le guilledou (III, 4, 5, 6). Dans *La Jalousie du Barbouillé*, le mari trompé est plus clair encore que Dandin :

« *Il faut être retiré à la maison, donner ordre au souper, avoir soin du ménage, des enfants…* » (scène 11).

Avec les adaptations d'usage, l'enseignant pourrait faire siennes les consignes suivantes :

« Considérez la pièce ou une séquence et voyez si les lieux sont des territoires fixes (de qui ?), des territoires situationnels (réservés par qui ? attribués à qui ?) et tentez de montrer en quoi cela influence l'intrigue, constitue une dimension des conflits (territoriaux) des personnages. Y a-t-il des violations ? »

« Sélectionnez les didascalies ou les répliques qui mentionnent des objets, des vêtements, des accessoires, etc. et voyez s'ils constituent les territoires égocentriques de quelqu'un. Quelles violations pouvez-vous constater ? »

« Comment s'insèrent-elles dans le déroulement de l'intrigue, en quoi l'influencent-elles ? »

CONCLUSION

Notre « ancrage secondaire et supérieur » laissera sans doute plus d'un enseignant de classes primaires sur sa faim. Nous en sommes conscients.

Nous avons été aimablement invité par la revue *Spirale* à fournit un « contrepoint » à toutes les propositions de travail destinées aux jeunes enfants.

Nous sommes persuadés que la lecture et l'écriture théâtrales s'apprennent et que la connaissance de certains mécanismes essentiellement pragmatiques permettent d'affiner l'approche du texte et surtout de la représentation, rituel central et fondateur du « phénomène théâtral ».

Que chaque enseignant trouve ici une piste didactique qui lui convienne, qu'il articule à des textes qu'il aime et à des représentations qui lui donnent du plaisir… et qu'il se dise comme Hamm (*Fin de Partie* de BECKETT) : « A –bâillements – à moi. (Un temps) De jouer. »

Jean-Pol DE CRUYENAERE
Université Catholique de LOUVAIN

ANNEXE A

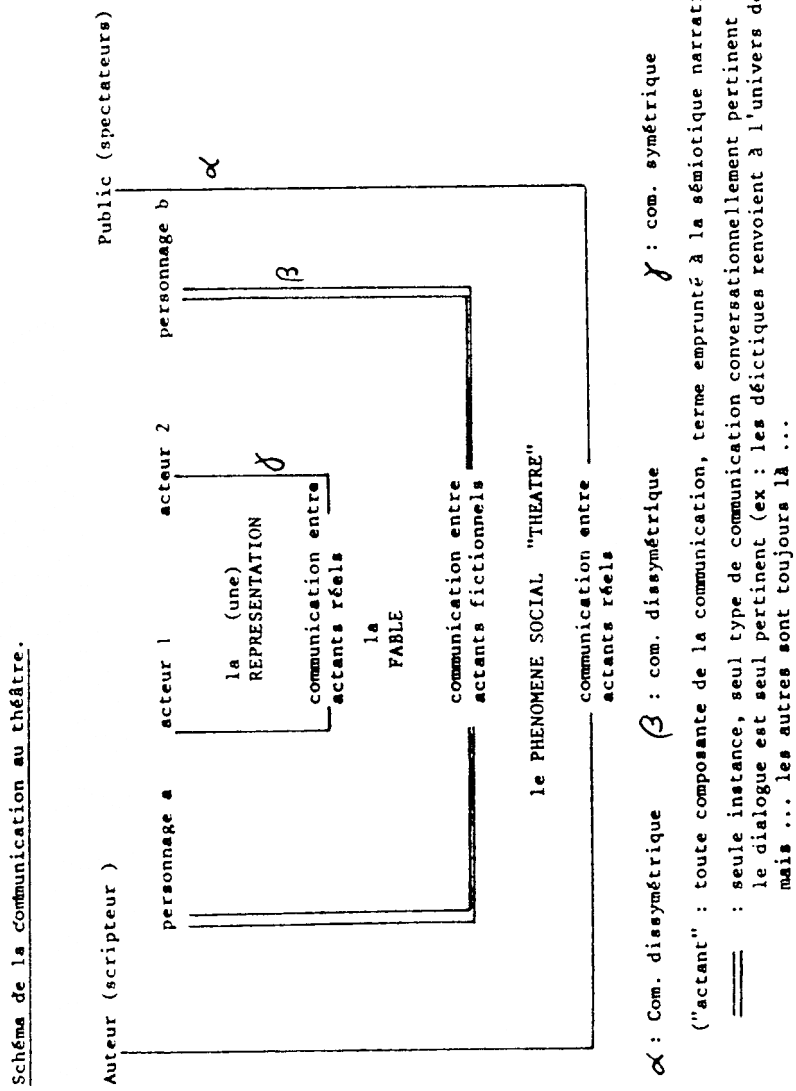
Schéma de la communication au théâtre.
Auteur (scripteur)
Public (spectateurs)
personnage a
acteur 1
acteur 2
personnage b
la (une) REPRESENTATION
communication entre actants réels
la FABLE
communication entre actants fictionnels
le PHENOMENE SOCIAL "THEATRE"
communication entre actants réels
α : Com. dissymétrique
β : com. dissymétrique
γ : com. symétrique
("actant" : toute composante de la communication, terme emprunté à la sémiotique narrative)
: seule instance, seul type de communication conversationnellement pertinent ... le dialogue est seul pertinent (ex : les déictiques renvoient à l'univers de la fable) mais ... les autres sont toujours là ...

ANNEXE B

Les scènes d'exposition

Consignes

- En neutralisant provisoirement le texte didascalique, relevez les renseignements concernant les personnages, le contexte, l'événement qui déclenche une action, que vous fournit le texte à dire.

- Décrivez aussi précisément que possible les procédures d'informations utilisées (monologue, dialogue, tirades, etc.) et le mode de transmission utilisé (implicite : sous-entendus, présupposés, allusions aux "scripts", etc.). Vous utilisez éventuellement une représentation schématique de la communication théâtrale.

- Etablissez les éventuels rapports entre les informations liminaires et les étapes de l'intrigue, montrez en quoi les préparations étaient précieuses.

- Comparez les différentes méthodes d'exposition de votre texte à celle d'un roman contemporain de la pièce choisie, à celles d'un roman policier contemporain ...

Enjeux

- Apprendre à lire le texte de théâtre dans le cadre de sa situation d'énonciation particulière et dans un processus de réception proche de celui du public de la représentation.

- Faire prendre conscience que les incipit de textes théâtraux comme ceux des textes narratifs (et souvent des textes argumentatifs) constituent un protocole de lecture, un contrat de communication, un "prospectus" du contenu.

ANNEXE C

Scènes du secret surpris et quiproquos.

Consignes

- Relevez les scènes dans lesquelles un personnage se cache, se dissimule, se camoufle; pour écouter, voir sans être vu une interaction entre d'autres personnages. Décrivez la nature de sa stratégie (déguisement, nom d'emprunt, etc.)

- Précisez quel savoir supplémentaire est le sien après qu'il ait "surpris le secret" et cherchez dans le texte qui suit les usages qu'il en fait.

- Repérer dans le texte qu'il entend les passages qui lui sont destinés ou qui l'atteignent particulièrement en fonction de son statut, de son rôle actantiel.

- Mesurez les savoirs respectifs : ceux du public, ceux des protagonistes de l'échange, ceux du personnage "caché". Vérifiez dans le texte si l'une ou l'autre réplique ne fait pas allusion à ces différentes situations de communication, sous quelle forme (allusion directe, ironique, etc.)

- Relevez dans le texte de la pièce (aux moments où les savoirs des personnages quant à l'évolution de l'intrigue sont inégaux, déséquilibrés) des passages où les destinataires sont sollicités de façon particulière. Qu'est-ce que le public sait ?
A quoi voit-on dans le texte que l'auteur sait qu'il sait ?

Enjeux

- Prendre conscience du rôle du destinataire dans un texte où il est le centre des préoccupations de l'écrivain mais de façon implicite.

- Saisir les mécanismes spéculaires de séquences textuelles qui renvoient le destinataire à sa propre situation de réception du texte.

- Définir le texte de fiction (théâtral) non pas uniquement comme suiréférentiel mais comme un discours situé sur le plan de son énonciation et comme un acte de langage (une pragmatique du discours fictionnel).

ANNEXE D
ÉCRITURE